

CARLO A. AUGIERI

**NEL TEMPO BIANCO DEL PASSATO CHE
'NON PASSA': RIFLESSIONI SU IL GRANDE SILENZIO DI P.
GRÖNING**

Il grande silenzio di Philip Gröning racconta un tempo paratattico, intrecciato entro un ritmo figurativo segnato dal contrasto tra il bianco del giorno e il nero della notte: un'antitesi espressa da un'opposta figuratività, che la vita dei monaci della grenobliana Grande Chartreuse, Casa dei Certosini nelle Alpi francesi, dove il film è interamente ambientato, nel suo svolgersi iterativo, rituale, del senza accadere, cerca di conciliare, comporre, perché anche la notte sia vissuta come 'bianca', man mano che essa si risolve verso il giorno.

Dalla notte al giorno trascorrono le ore fisiche del tempo, segnanti un passaggio, un attraversamento, uno svolgimento. Non per i monaci, però: la loro giornata non scorre, è il mantenimento di una 'medesimezza' diurna, che perdura, grazie all'intrattenimento figurale del vivere insieme liturgicamente.

Insomma: accade nella sequenza del film il 'non accadere', così come vissuto nella reale vita monastica dei frati Certosini, dediti alla preghiera ed al silenzio: motivi significativi di un unico stato interiore prelinguistico e pre-evenemenziale, che sembrano realizzare un sogno: vivere nel presente l'origine, il tempo originario, accaduto 'in illo tempore' nel momento della creazione divina della luce, simbolo di rivelazione e di presenza veritativa di Dio, che nell'evento dell'Incarnazione non 'venne alla luce', bensì av-venne come luce, pur continuando gli uomini ad amare le tenebre.

Bruno di Colonia, il fondatore della famiglia certosina, costituita nel 1084 nella Savoia, con la creazione del primo monastero, la *Grande Chartreuse*, appunto, era lettore 'intensivo' del Vangelo di Giovanni: probabilmente (mi permetto di proporre questa ipotesi, che tento qui di dimostrare con un discorso sul tempo, così come vissuto dai monaci e così come fedelmente rappresentato nel film di Gröning), il prologo giovanneo ispirò il modo rituale e simbolico di vita da lui promosso, soprattutto per quanto riguarda la relazione luce-tenebre, verità-menzogna, accoglienza – indifferenza degli uomini.

È interessante notare che nelle parole di Giovanni Gesù è definito come "la luce che splende nelle tenebre", le quali però "non l'hanno accolta", così come gli uomini non la riconobbero: Giovanni Battista "venne come testimone per rendere testimonianza alla luce". Ebbene, Bruno fondò il primo monastero della *Chartreuse* nell'estate del 1084, iniziando la costruzione nel giorno di San Giovanni Battista: il testimone della luce, che continua a splendere, grazie alla sua testimonianza, pure nelle tenebre. I monaci sarebbero vissuti, nell'intenzione bruniana, come testimoni della luce pure nella notte, che essi accolgono a differenza degli uomini, mantenendola viva e vivente pur nella sua assenza notturna, in cui regnano le ombre, presenze negative, inospitali della *claritas*, della verità luminosa.

È monaco chi si fa icona del significato dei segni evangelici; chi, cogliendo lo Spirito e non la lettera della Scrittura, secondo le raccomandazioni ermeneutiche di Paolo-Agostino, traduce la sua vita in Erlebnis sacro di testimonianza: per Bruno si trattava di accogliere la luce nel sempre presente del tempo, pur nella contrarietà della notte, con la conseguenza che, interpretando

l'opposizione luce-tenebra come contrasto tra verità-menzogna, l'ideale testimoniale di vita è diventato un impegno permanente a rimanere con e nella luce. Il tempo 'certosino' è permanenza ed accoglienza, mantenimento testimoniale di verità fedele a Gesù-luce che giovanilmente "splende nelle tenebre": senza distrazione, senza intermittenza, in mancanza pure di pausa.

Non importa se gli uomini hanno desimbolizzato la relazione luce-buio al di là della referenza verità-menzogna, facendone, invece, uno strumento visibile e fisico, astronomico di temporalità: la non accoglienza, da parte degli uomini, della luce consiste propri nell'averla resa oggetto temporale in contigua intermittenza con il buio, durante il quale si dorme pure, lasciando la coscienza senza guida, in preda a immagini oniriche fantasiosi, a pulsioni cieche ed oscure, demoniache, non rasserenate dalla costante presenza della luce.

La luce dei Certosini è bianca, perché unica, come una è la verità: anche la loro tonaca è bianca, così come la volta celeste, immersa nella nebbia bianca dei cieli osservati già dall'altitudine, così come il paesaggio collinare o montagnoso, per molti mesi reso uniformemente bianco dalla neve, così come ripreso diffusamente dal film.

Il bianco, anzi la bianchezza è il colore-icona della temporalità acronica, abitata dalla luce compatta, viva nella luce del giorno: a questo bianco analogico, sintatticamente, per quanto riguarda la grammatica narrativa delle immagini, si riferisce l'inizio del film, in cui si intersecano tre scene, tre inquadrature tra loro congiunte per apposizione paratattica: un monaco vestito di bianco nell'atto di preghiera, un cielo bianco per un sole debole, coperto da nuvole chiare, bianche, con spaziature d'azzurro sfumato e un nero notturno abitato da una fiamma viva, dai contorni rossi e però con al centro lingue giallognole tendenti, nelle zone più calde, al bianco. Tra le diverse configurazioni visive non ci sono confini (lo 'stacco netto' tipico del linguaggio cinematografico), né svolgimento, neppure differenze segnate magari lievemente con la tecnica della dissolvenza: le tre immagini sono tra loro unite da un rapporto di coordinazione, configurante un tempo senza movimento, neppure simultaneo: c'è relazione non di contiguità, ma di somiglianza acronica nel tempo 'bianco', che rende fedele nel remoto-presente il monaco, il cielo, il buio vivificato dal bianco-rosso delle lingue di fuoco.

Le antitesi alto-basso, dentro-fuori, bianco-nero sono superate, in favore del simbolismo cromo-cronotopico del bianco, come a significare che la luce-unica verità nell'unità composta del bianco unisce le differenze, unifica l'antitesi, purché vi siano degli uomini-testimoni che mantengano viva la luce 'dentro' di loro e intorno a loro, di cui la fiamma sempre accesa, di una candela oppure di un caminetto certosino, rappresenta il 'vettore' figurativo più pertinente.

Ad un certo punto, però, l'incantesimo dell'immobilità continuativa per giustapposizione figurale sembra rompersi, nella trama sequenziale del film, a causa dell'apparizione di un testo biblico (si tratta dei versetti 11-13 del *Primo libro dei Re*, par. 19), che nella morfo-semantica della scrittura significa per analogia quanto la micro-sequenza filmica mostra, rende visivo, e cioè l'esotopia temporale del non passaggio, della non transizione legata al rapporto del prima e del dopo, entro il cui flusso vivono gli enti, ma non l'intima natura 'naturans' e creante dell'essere, che è l' 'Io sono' – persona del Signore.

Il testo biblico citato è il seguente:

"Ecco, il Signore passò. Ci fu un vento impetuoso e
gagliardo da spaccare monti e spezzare le rocce
davanti al Signore, ma il Signore non era nel vento.
Dopo il vento ci fu un terremoto, ma il Signore non era nel terremoto.
Dopo il terremoto ci fu un fuoco, ma il Signore
non era nel fuoco.
Dopo il fuoco ci fu il mormorio di un vento leggero".

L'iniziale avverbio "ecco", molto presente nello stile biblico come "locuzione interruttrice" lungo la catena evenemenziale dell'accadere, introduce un fatto, un avvenimento improvviso, che però non avviene nel presente, ma nel remoto del tempo in cui "il Signore passò", per andare lontano dal "ci fu": ci fu, cioè accadde, un vento capace di "spezzare le rocce"; accadde, ci fu,

‘dopo’ un terremoto e un fuoco con il loro causare sciagure, sconvolgimenti, ma il Signore “non era” dentro le cause dei sovvertimenti: Egli “passò”, tempo ancora più remoto rispetto al “ci fu” del vento, del terremoto e del fuoco: dalla differenza tra un remoto anteriore e quello dell’accadere si spiega la distanza mitica del tempo, entro cui il passare del “Signore che passò” è ‘come se’ non passasse.

Il discorso si complica per il fatto che il verso finale (“Dopo il fuoco ci fu il mormorio di un vento leggero”) configura una temporalità particolare, ma non differente rispetto al tempo “bianco” finora configurato: si tratta del tempo della traccia, che permane acronico pur nella transizione cronica degli eventi. Spie semantiche del tempo della traccia sono la parola “mormorio” e l’aggettivo “leggero” riferito al vento, che “ci fu dopo il fuoco”: il mormorio antropomorfizza il vento, reso ‘anima’ dalla sua leggerezza: ci si sposta dalla forza elementare, materiale della natura, rappresentata dal vento, dal terremoto e dal fuoco, per inserirsi dentro un animismo divino, configurato con il Signore che, passando, non è nelle cose se non come traccia.

Il tempo della traccia non rappresenta l’acronia dell’eterno ritorno, come neppure la temporalità lineare del prima che trascorre nel dopo, per farsi assenza distante. La traccia permane nel tempo ‘bianco’ del non accadere accadente: è una costanza rimasta nel sebbene del movimento del tempo, che fa da sfondo acronico ad un passare esterno che ‘non passa’ come intimità

Ebbene, dopo il testo biblico, traduzione verbale del non verbale temporale prima configurato con le sequenze del monaco vestito di bianco, del cielo bianco e del fuoco con le fiamme internamente bianche dentro un contorno rosso, si ritorna alle stesse immagini, rappresentate con una focalizzazione più ampia d’ambiente, entro cui qualcosa “si muove”, ‘passa’, nel rimanere intorno al “ci fu” del movimento della natura. In effetti, si ripetono le stesse immagini dell’inizio del film con la stessa dialettica semantica del significato del tempo, così come configurata nella citazione biblica.

Lo stesso monaco ‘di prima’ si muove, alzandosi dall’inginocchiatoio dove prega, ma continuando a pregare, per ritornare ad inginocchiarsi pregando ‘come prima’; senza alcuna relazione di coseguenzialità, si giustappone l’immagine del cielo bianco, da dove scende la neve: i fiocchi si muovono, ma tutto rimane bianco ‘come prima’, rafforzandosi anzi con la densità immutata del biancore, entro cui “ecco” si vede la Certosa, bianca perché tutta coperta di neve, con le pareti scure, ma dominate, tra nebbia e neve, dalla continuazione dominante del bianco.

Stessa relazione tra il ‘passare’ immobile nel bianco e il ‘ci fu’ non accadente degli elementi naturali (fiocchi di neve) si ha a proposito di un altro tempo bianco non a carattere visivo, bensì uditivo: nel rapporto tra silenzio e suono, è da cogliere nel film il continuo suono delle campane, che si fa sentire ‘mentre’ cade la neve. Allo stesso modo dei fiocchi di neve, che rafforzano l’immobilità del tempo pur nel movimento, le campane non segnano alcun tempo nel loro ritmo monotono, ripetitivo: i suoni “ci furono” nel silenzio, il quale non passa nel suono, rimanendo come pausa tra un rintocco e l’altro in attesa di ridiventare silenzio ininterrotto.

Neve e campane sono gli unici eventi possibili nel tempo bianco della Grande Chartreuse: si tratta di eventi non metamorfici, ma metacronici, che con il loro passare ritornano nel non accadere bianco, nel grande silenzio banco: durante il giorno, anche la nebbia e le nuvole bianche rafforzano lo stare senza tempo della Certosa, immagine materna di concavità temporale, in cui ogni cosa ritorna ad essere ‘come prima’ lungo la dinamica innocente di un “ecco”, che sposta nel tempo mitico originario il “ci fu”, affluente nel remoto che “passò”, rimanendo però come traccia.

Eppure, anche nella Certosa avviene la notte, con il suo buio che allontana la luce, con il suo tacere ambiguo, che rende precaria la pace atemporale del silenzio: ‘ecco’ esserci, di risposta, il fare rituale dei monaci, che riportano il ‘poter accadere’ nella certezza liturgica dell’impossibilità che qualcosa di ‘non previsto’ possa accadere.

Il regista configura con la macchina da presa l’angolazione stretta della possibilità, che man mano si apre allo spazio del fare corale dei monaci, che scandiscono il loro tempo di movimento incontrandosi in chiesa, pure nel cuore della notte: la campana chiama i singoli a venire, anzi a tornare nel tempo remoto, vivente, nella chiesa, *topos*-scena in cui si avverano i fatti meditati nel libro letto, per lettura intensiva, nella cella individuale.

Segnalo un percorso contiguo molto interessante tra le sequenze figurali del film, così come proposto da Gröning: il certosino più giovane è ripreso mentre legge, prega e suona le campane, radunando tutti i confratelli nella chiesa comune. Gestì diversi, ma non contigualmente temporali, in quanto richiamano lo stesso tempo appartenente agli oggetti coinvolti nell'agire. In effetti, il libro sacro continuamente letto e riletto conferma un significare tipico del tempo dell' "ecco": tempo del presente lungo, tempo della scena, in cui all'improvviso si mostra per 'epifania' fruitiva il contenuto del testo, che la preghiera invoca come presente invisibile, però in ascolto, e che la chiesa fa apparire ospitando il rito, durante il quale il tempo liturgico rende presente l'allora nell'ora, il "ci fu" nel passaggio verso l' "ecco". Il suono ripetitivo della campana raffigura sul piano uditivo quanto è vissuto come lettura e come preghiera: l'unica nota sonora, lontana da ogni variazione, conferma l'unità dell'agire distribuito in gesti diversi solo apparentemente, perché ogni cosa è un ritorno ritrovato nel risolto analogico del suo richiamo semantico. In effetti, ogni cosa equivale all'altra, essendo ognuna conduttrice di una traccia mantenuta e trasmessa.

Ne consegue che si legge nel libro la storia di personaggi sacri che vengono in ascolto, quali soggetti auditori, nel presente della preghiera del monaco; gli stessi personaggi sacri, incontrati nel libro, vengono in visione nel linguaggio iconografico della chiesa: il rintocco risveglia nel vivente l'incontro, rendendo reale l'unicità di tempo, che si avvera sebbene il passaggio da un suono all'altro: passaggio 'non passante', però, dal momento che ogni suono successivo è medesimo a quello di prima, è traccia che permane fino all'ultimo suono, dopo il quale si ritorna nel silenzio 'come prima'.

Eppure, in questa ripetizione di gesti e di forme, si intravede nella scena filmica, poco prima dell'inizio del suono della campana, un atto sorprendente da parte del monaco più giovane: il quale indugia, con nelle mani un segmento di corda legata al battaglio ciondolante dentro la campana, fino al momento 'esatto' per iniziare il movimento di percussione; l'attesa viene finalmente interrotta dal movimento della mano destra, che, infilata nella tasca interna alla tonaca bianca, prende un orologio grazie al quale si controlla l'ora giusta per cominciare a suonare. Probabilmente, questo gesto, innocente in sé, è molto significativo per quanto riguarda la fenomenologia del tempo, così come vissuto nella *Grande Chartreuse*.

In effetti, come conciliare il tempo bianco, il tempo della traccia, la temporalità del silenzio cronotopico, dominante nella vita dei Certosini, con la presenza 'inquietante' dell'orologio? A meno che esso non diventi un accidente del tempo oggettivato, completamente assorbito nella temporalità mitica della ripetizione: in effetti, a pensarci bene, l'orologio è guardato per misurare il tempo preciso del ritorno fisso, che rinviene monotono a segnare l'inizio dell'uniformità ritmica della campana del convento. La quale chiama cadenzatamente anche di notte, il cui buio è 'oltrepassato' dalla luce delle candele e dal libro dalle pagine bianche, lette, ri-lette, le stesse ogni notte.

Tra lettura e luce delle candele si combina un tempo avvolgente, 'a spirale', in cui il movimento è riportato non nel ritorno dello stesso, bensì nell'avvolgimento intorno a sé, nella direzione mimata verso l'alto: questo perché la lettura segue il ri-corso del canto monodico, durante il quale parole e tonalità passano 'senza passare', perché a forma di cantilena ed eco allitterative: si intensificano soltanto i timbri vocali, rimanendo inalterato il nucleo sonoro dell'*incipit*.

Sembra un canto tenue di voci bianche, cantate nella luce bianca a contorno rosso delle candele, da cui ci si distanzia visivamente, portandoci, la scena filmica, fuori della Certosa, dove il bianco predomina, avvolgendo ogni cosa in un'unità senza tempo di cielo nebbioso, neve e nuvole bianche, che sembrano correre spinte da un "vento leggero": ma il bianco delle nuvole ritorna con un nuovo nuvolame, finché dura la voce corale e canora lungo il ritornello calmo e docile del suono.

Dopo tanta visione in cui visivamente si mostra il 'fuori' dell'abbazia, messo in intimo contatto con il 'dentro' della chiesa, dove i monaci continuano a cantare, si entra, nell'intreccio filmico, di nuovo in un interno di cella, entro cui cammina, per andare da nessuna parte, un certosino cieco, che vede con il tatto e scopre una sedia dove si siede per recitare il rosario. Che è un cronotopo di temporalità, dove il passare dei granuli tra le dita della mano è solo apparente, per

il ripetersi costante della stessa preghiera. La testa reclinata con i capelli bianchi del monaco, che veste, ovviamente, di bianco, costituiscono il dentro della certosa da dove l'immagine parte per aprirsi all'esterno tutto bianco.

L'interno è ritualizzato per fermare, tramite il libro, la campana e la fiamma del caminetto e delle candele, il tempo bianco della luce, dunque, che all'esterno unisce in un'analogia cromatica cielo bianco e terra innevata: 'questa' contigua alla certosa, come 'quella', pure bianca, costituisce il paesaggio lontano, ambiente interamente uniforme, inclinato fin nelle vallate. Dove, molte volte, alla neve si intercala l'acqua della pioggia: che scorre verso un 'passare' nello stesso paesaggio ancora nevoso, come se l'acqua ritornasse nella sua condizione di prima, la stabilità della neve, prima di sciogliersi come acqua corrente.

Eppure, anche l'acqua, come la luce, fa parte del silenzio temporale della *Grande Chartreuse*: c'è l'acqua piovana 'fuori', l'acqua benedetta 'dentro' la chiesa, che viene fatta scorrere tra una mano e l'altra dai monaci per il gesto del segno di croce, da farsi prima di partecipare al sacro tempo liturgico. È interessante notare come la figurazione rappresentativa dell'acqua, nel film, riguarda soprattutto la dimensione gocciante, nel senso che l'acqua non scorre ma gocciola, secondo un tempo conforme alla temporalità ripetitiva, ritmata, della vita rituale dei monaci.

La goccia, come il dondolio del battaglio della campana, come la lettura delle pagine del libro sacro, simile, inoltre, alla recita 'lungo i granuli' del rosario, è un frammento che, ripetendosi, forma non un'unità lineare, ma una densità monotona all'interno del medesimo ritmo che ritorna. Essa diventa responsabile di un fare rituale, da cui i monaci sono suggeriti a vivere il tempo della ripetizione come tempo della fedeltà alla tradizione, che, attuandosi in ciascun giorno di vita monacale, diventa senso vivente nel presente continuo che passa 'non passando'.

In primavera-estate i monaci sono ripresi mentre escono dal chiuso della Certosa, passeggiando fino al luogo-giardino più prossimo: sorridono, parlano tra loro, commentano; uno di loro constata che in una Certosa da lui visitata di recente, non si usa ritualizzare l'acqua, per cui qualcosa muta rispetto al tempo originario, segnante la fondazione dell'ordine certosino. La disapprovazione è corale, per il fatto che mutare qualcosa, allontanarsi dai gesti fondatori, significa introdurre un nuovo stile di comportamento; tracciare un confine tra l'ora e l'allora, tra il presente ed il passato, la cui perdita porterebbe ad un presente dal tempo orfano, dalla temporalità 'spaesante', mutata nella differenza.

L'ideale è, pertanto, vivere non come soggetti 'in risposta' al proprio tempo corto, ma come individui 'assorbiti' nel tempo originario del sacro: una citazione significativa ritorna spesso, come ritornello, lungo le varie sequenze del film, scritta probabilmente da San Bruno ed in cui si riconosce ogni suo monaco: "Mi hai sedotto, Signore, e io mi sono lasciato sedurre". Il senso esistenziale della frase è profondo, in riferimento soprattutto al tempo come si è cercato di delineare finora: il lasciarsi sedurre dal Signore, che "passò" senza essere dentro il "ci fu" degli elementi naturali, accadenti ed evenienti, vuol dire vivere nell'"in illo tempore" del Dio seduttore, che ha reso il presente del certosino una tensione verso il tempo mitico, in cui Dio, incarnandosi, venne come luce che "splende nelle tenebre". Questo è il tempo dell'inizio, il tempo della seduzione, il tempo esistenziale simbolicamente proteso nella metastoria, entro cui si vive come se non si "passasse".

Tempo esistenziale, dunque, in cui l'io sedotto agisce come se fosse un altro, come se si fosse trasferito nel presente mai finito del Signore, che "passò" lasciando la traccia nell'animo sensibile, presentificandosi come presenza da non tradire, bensì da custodire, testimoniare, farsi significare. "Io sono colui che è", cita Gröning nelle scene finali del film: dopo la citazione viene inquadrato il volto del certosino cieco, che prima 'si è lasciato' parlare per lungo tempo con un'espressione sorridente, con cui dava luminosità allo stesso sguardo buio, come a significare che neppure la cecità è un evento per un monaco che ha dentro la visione 'uditiva' di Dio, il creatore del tempo, perciò essere eternamente presente, che nel suo "Io sono" continua ad essere presenza interna all'agostiniana "distentio animi", comprendente il presente del passato, il presente del presente, il presente del futuro.

Alla fine, il racconto senza trama del film di Gröning termina, riprendendo l'inizio: la certosa sommersa nella neve bianca; il cielo bianco da dove scende la neve; il monaco giovane che prega,

conservando la medesima posizione inginocchiata ed assorta; la campana che rintocca nel tempo ripetuto del suono oscillante. Anche la citazione dei versetti 11-13 dal *Primo Libro dei Re* non manca, come se l'intero film fosse un non percorso sequenziale, perché narrazione muta e soprattutto figurale del “ mormorio di un vento leggero”. Che magari passa quale movimento d'aria, rimanendo però come “mormorio” che non rompe il silenzio, ma lo continua non rendendosi ancora linguaggio. La cui nascita nella storia dell'uomo ha significato l'inizio vero del tempo, non ancora nato quando tutto era grande silenzio: che è la condizione per ascoltare davvero tutto ciò che esprime suoni che si assomigliano, perciò indistinguibili; tutto ciò che permette vedute che si richiamano, pertanto non osservabili nei particolari.

In effetti, il tempo nasce quando il giorno corto, evenemenziale, affiora dal giorno lungo delle durate estese, le estensioni frequenti inquadrate nel film, in cui ogni cosa sembra non esserci per il troppo esistere, per il profondo dell'esistere, entro cui il 'sono' presente scopre desideri antichi, immagini archetipe, bisogni del tempo che non passa, tanto in analogia con ogni periodo che avviene, con ogni fase storica che succede: in effetti, valgono come significati di un'ascesi della temporalità le citazioni da San Bruno, riportate come *exergo* al pre-inizio del film: “Solo in completo silenzio si comincia ad ascoltare [...] solo quando il linguaggio scompare, si comincia a vedere”.

Il vedere 'vero', pechè profondo, appare, di conseguenza, solo nel silenzio del tempo, vissuto pure, concretamente, nei contatti interpersonali tra i monaci e Gröning, che nel 1984 'bussò' al presente della *Grande Chartreuse*, chiedendo di poter riprendere, filmare, momenti della loro vita 'senza tempo': i Certosini non diedero fretta alla realizzazione dell'iniziativa: “mi risposero, confessa il regista, che sarebbe stato possibile “forse tra 10, 13 anni.16 anni dopo mi chiamarono, erano pronti”.

L' “essere pronti” dopo 16 anni dalla richiesta esprime un periodo di profondo silenzio temporale: del resto, il tempo del guardare non è sempre più corto di quello impiegato per essere pronti ad essere guardati? Non accade anche nelle nostre vite normali che, prima di uscire, di apparire allo sguardo altrui, ci prepariamo anche psicologicamente, prendendoci del tempo per corrispondere alla vista dell'altro?

La realtà è che più viviamo nella profondità e più ci affrettiamo di 'malavoglia'. I 16 anni di ritardo dopo i quali i Certosini si sono lasciati guardare è metafora coerente, ancora una volta, della condizione 'originaria' di uomini che vivono la quotidianità sedotta dal 'tempo bianco'. L'eternità del pregare e del leggere, del meditare e dell'ascoltare, del resto, come può accadere se non lasciandosi vivere nel tempo lungamente 'bianco', per la silenziosa sofferenza del 'senza rumore'?